

## La critique

Laurent Mailhot

Volume 7, numéro 2, mai 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036488ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036488ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mailhot, L. (1971). La critique. *Études françaises*, 7(2), 191–212.  
<https://doi.org/10.7202/036488ar>

# Chroniques

## LA CRITIQUE

Il est difficile, année après année, de déterminer les progrès réels, et même les courants profonds, de la critique littéraire québécoise. Mil neuf cent soixante-dix ne présente pas d'entreprises aussi volumineuses que les derniers tomes de l'*Histoire* de De Grandpré et des « Archives » de l'Université d'Ottawa ; ni, par contre, de brouillons de thèses mal ficelés. Les noms les plus connus sont absents, mais le cru est honnête, abondant, varié. Si les connaisseurs n'en ont pas tout à fait pour leur palais, d'autres — les non-buveurs, les non-lecteurs — pourraient s'approcher de la table.

Pas de numéros spéciaux dans les revues françaises comme l'an dernier, une présence québécoise modeste dans *Présence francophone*<sup>1</sup>, mais une cin-

1. N° 1, automne 1970, 310 p. (publication du C. E. L. E. F. de l'Université de Sherbrooke). « Contrairement à ce que vous pouvez penser, ce n'est ni à la Bibliothèque Nationale de France, à Paris, ni encore moins à la Bibliothèque de l'Ecole Normale Supérieure de Paris, rue d'Ulm, que vous trouverez pareilles collections [de livres québécois] ; mais c'est plutôt dans le monde anglophone du Canada, des Etats-Unis et d'Angleterre qu'elles existent », nous rappelle Maurice Lebel (p. 128), qui signale aussi la parution à Moscou, aux Editions Grande Ecole, d'un ouvrage tiré à 4 000 exemplaires : *la Littérature canadienne de langue française (1945-1965)*, où M<sup>lle</sup> Vannitova « étudie l'œuvre de onze poètes et de quatorze romanciers et fait ressortir l'originalité de notre littérature et son rôle dans la formation de la conscience nationale des Canadiens français » (p. 130).

quantaine de pages à la fin d'une *Histoire de la littérature française*<sup>2</sup>, un « Cahier de l'Université du Québec » qui est un livre<sup>3</sup>, de bonnes chroniques dans *le Soleil* (celles de Suzanne Paradis et surtout de Ivanhoé Beaulieu), un *Illettré* très lettré, insaisissable bien que saisi, et enfin une édition critique monumentale, *Saint-Denys Garneau. Œuvres*, par Jacques Brault et Benoît Lacroix<sup>4</sup>. Ces exemples, volontairement disparates, représentent différents niveaux, tous nécessaires, de lecture et d'essai.

« On punit les Anglais en écrivant des romans. »

MAURICE LEMIRE<sup>5</sup>

Littérairement, le roman historique canadien-français existe à peine. Les raisons de sa prolifération et de sa popularité durant plus d'un siècle (environ cent trente œuvres, trois fois plus que le roman du terroir) sont sans commune mesure avec sa médiocre qualité. Elles lui sont extérieures, et de deux ordres : apostolat des *bonnes lectures* (à quoi obligent aussi bien la rigide orthodoxie ultramontaine que le puritanisme victorien), nationalisme compensateur et clandestin. Son caractère hybride et faux — au lieu de les fondre, il juxtapose un didactisme historico-moral au sucre d'une intrigue conventionnelle et de personnages stéréotypés : « n'est pas Walter Scott qui veut » — fait cependant du roman historique canadien-français le révélateur d'une situation psychologique et sociale particulière. Ce roman qui n'en est pas un est en train, dans un sens imprévu, de mériter au moins son épithète. Il faut le relire.

2. Albert Le Grand, « La littérature canadienne-française », dans *Histoire de la littérature française*, t. 2 : *XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Librairie Armand Colin, « Collection U », 1970, p. 1011-1056.

3. *Voix et images du pays III*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1970, 336 p.

4. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque des Lettres québécoises », 1971, 1320 p.

5. *Les Grands Thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des Lettres canadiennes », 8, 1970, 281 p., p. 81.

La thèse de Maurice Lemire se divise en deux parties, selon un ordre à la fois chronologique et thématique. La première étudie les figures types que le roman trouve à exalter dans le Régime français : l'Iroquoise, le missionnaire, le pionnier, le soldat. La seconde (« Thèmes négatifs ») s'attache à des événements comme la déportation des Acadiens, les guerres canado-américaines et 1837-1838, en passant par la « trahison » de Bigot, bouc émissaire, et tous les complexes nés de la Conquête.

Dès l'avant-propos, les questions de méthode sont clairement posées : pourquoi le roman ? pourquoi le roman historique ? quels romans ? Maurice Lemire a raison d'inclure dans son échantillonnage des œuvres d'auteurs étrangers (de Trobriand, Verne, Kirby...) qui « ne nous sont pas étrangères ». Une autre question, la première et la plus importante — le néo-nationalisme contemporain, non plus canadien-français mais québécois, est-il « la contrepartie ou tout simplement l'évolution du nationalisme traditionnel ? » — ne reçoit pas tout à fait, elle, le traitement approprié. N'aurait-il pas fallu étudier brièvement quelques romans de la dernière décennie, ceux de Aquin, Ferron, Godbout (même s'ils ne sont pas *historiques*), pour pouvoir comparer la conscience nationale actuelle au nationalisme traditionnel ? Lemire conclut cependant que le roman historique « révèle, en négatif peut-être, un amour permanent de la liberté » chez les Canadiens français, exigence qui se traduit « moins par l'espoir de l'émancipation politique que par le désir de prendre une revanche définitive sur les Anglais » (p. 233). Car les Canadiens français ne protestent si longtemps et si hautement de leur loyauté envers la Couronne britannique que par refoulement, sentiment de culpabilité et culte masochiste du sacrifice. « Rien dans le roman historique ne ressemble aux appels épiques du vieux Menaud ni à l'embrigadement de Hughes Larocque », le héros de *la Chesnaie* non plus qu'aux « plans de conquête économique de Jean Rivard ou de Marcel Faure » (p. 235).

Le canevas de la légende de l'Iroquoise — enlèvement d'une jeune beauté indienne par représailles, rencontre du noble libérateur, idylle romantique qui conduit à la mort des deux amants — est emprunté à Chateaubriand et à Fenimore Cooper. Celui-ci, qui fait dans *Satanstoe* une description détaillée de la bataille de Carillon, et dont *The Last of the Mohicans* se termine sur la victoire éphémère de Montcalm au fort William-Henry, est le modèle tout désigné de la rencontre du mythe européen du « Bon Sauvage » avec certaines réalités géographiques et historiques de l'Amérique. Malheureusement, dans le roman historique canadien-français, l'espace, la forêt, le fleuve et les Indiens ne sont que décor et figurants servant à orner une thèse apparente (valeur de la race, mission providentielle) qui cache un désarroi et un désespoir profonds. Le coureur de bois lui-même, intermédiaire entre les chasseurs indigènes et les exploiters coloniaux, n'est souvent qu'un avatar mal incarné du chevalier errant du Moyen Âge.

Si la figure du missionnaire ne s'impose jamais de façon convaincante dans la littérature romanesque, malgré l'abondance et la qualité des sources historiques (*Relations des Jésuites*, *Histoire de Charlevoix*, écrits de Marie de l'Incarnation et de Dollier de Casson...), c'est que les modèles littéraires proches n'existent pas : rien d'équivalent chez Cooper au Père Mesnard de Chateaubriand. Et le souci apologétique est paralysant. Même un conteur comme Joseph-Charles Taché ne réussit pas, dans ses silhouettes de missionnaires, à dépasser les généralités édifiantes. Aucune saveur, aucune veine folklorique authentique (contrairement à certains épisodes de *Forestiers et voyageurs*) dans ces *Trois légendes de mon pays* qui ne sont que secs et maladroits apologues. Quant à Laure Conan, qui tentera, à partir des écrits de son confrère Brébeuf, de faire une hagiographie « psychologique » du martyr Charles Garnier (*À l'œuvre et à l'épreuve*), elle est parvenue hélas ! à « soustraire le roman historique aux influences picaresques » déjà trop faibles, sans pour autant l'élever au niveau du roman d'analyse, quoi

qu'en dise Maurice Lemire (p. 42-43). La technique réaliste de Damase Potvin n'est plus efficace. Nos romanciers se faisaient alors « une trop mauvaise idée du roman », et sans doute une trop bonne idée du missionnaire civilisateur et sauveur. « Comme les gens du XVII<sup>e</sup> siècle, ils répugnent à divertir le public aux dépens des choses saintes » (p. 49) <sup>6</sup>.

Quelques honnêtes biographies romancées avaient déjà réagi — dans les années 30, au moment où l'abbé Groulx voulait imposer aux collégiens le mythe de Dollard des Ormeaux — contre les thèses et les héros de l'histoire officielle : Frémont, Daviault, et surtout Alain Grandbois (*Né à Québec*) donnent leur relief aux coureurs de bois et aux aventuriers-explorateurs Lemoyne d'Iberville et Louis Jolliet. Et les Français qui ont pris notre histoire pour sujet sont plus ironiques, plus libres, plus critiques que les écrivains du cru. Ils réhabilitent l'Indien (Le Sage <sup>7</sup>, Constantin-Weyer), parlent avec sympathie des Patriotes de 1837 (de Trobriand, Verne <sup>8</sup>), osent stigmatiser les responsables de l'échec et louer l'idéologie révolutionnaire.

L'évolution du genre suit celle des mœurs, du sentiment national instinctif et de l'action politique possible. Né avec le nationalisme romantique des historiens européens et de François-Xavier Garneau, ranimé par la pendaïson de Riel, puis par la conscription et

6. Voir les *Préfaces des romans québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, recueillies et (sommairement) présentées par Guildo Rousseau, préface de David M. Hayne, Sherbrooke, Editions Cosmos, 1970, 111 p.

7. Dont *les Aventures du Chevalier de Beaulieu* (1735) « fait penser à une parodie des romans historiques canadiens » (p. 52). La réhabilitation de l'Iroquois est donc indirecte. En renchérissant sur *l'Histoire* de Charlevoix et les *Mémoires* de La Hontan, l'auteur de *Gil Blas* montre autant de désinvolture et de fantaisie picaresque que son héros (qui rappelle d'Iberville). En jouant, il démonte le jeu. L'abbé Casgrain ne joue pas, lui, avec le pionnier canadien (type Louis Hébert), en qui il voit une (très lourde) synthèse du prêtre, du laboureur et du soldat.

8. On sait que *Famille sans nom* (Montréal, Réédition-Québec) est un des best-sellers de 1970. « Jules Verne voudrait visiblement trouver dans l'histoire plus qu'elle ne dit. Il recherchait une révolution ; il n'a trouvé qu'une révolte », note Maurice Lemire (p. 208).

le Règlement XVII ontarien, le roman historique — comme d'ailleurs le roman régionaliste et agriculturiste — s'éteint au cours de la Crise économique, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. *Les Engagés du Grand Portage* marque à la fois son apogée technique et son chant du cygne. *Martine Juillet, fille du roi* ou *Novembre 1775* ne sont plus des romans historiques, mais plutôt de l'« anti-roman historique », des romans antimilitaristes, antiépiques, antimystiques<sup>9</sup>.

« Se peut-il que j'aie tant changé ? »

RINGUET (*Journal*, VII)

« Nous avons eu peur d'être libres... »

JEAN-CHARLES HARVEY

C'est, sinon une véritable « étude comparée », une bonne lecture parallèle de *Trente arpents* et de *la Terre* de Zola que fait Jacques Viens dans sa thèse de maîtrise<sup>10</sup>. Dramas de la possession et de la dépossession. Beauce et Mauricie, Hilarion et Bizi, Jean et Albert, Jésus-Christ et Euchariste ; problèmes d'exportation du blé français vers 1880 et dépression nord-américaine des années 30 ; méfiance envers les bourgeois et envers les Anglais, etc. Le cultivateur de Ringuet est encore plus pudique, plus avare de paroles, de gestes, et surtout « plus fataliste que son confrère beauceron. Sa soumission totale et inconditionnelle s'accompagne rarement de violentes révoltes comme dans *la Terre* » (p. 53).

L'inventaire est précis, détaillé, mais les explications sont un peu courtes. Suffit-il, malgré « leur

9. « Il avait été secrètement et profondément scandalisé d'entendre les soldats du roi mourir le blasphème à la bouche, en plein bois, après s'être plaints pendant bien des jours de n'avoir pas rencontré des sauvagesses auxquelles ils avaient espéré faire violence », écrit Pierre Benoit d'un des héros de *Martine Juillet* (1945). A l'approche de l'armée d'Arnold, en 1775, dans la nouvelle de Gérard Morisset (1948) : « La campagne est indifférente, nous dit le père Ranvoysé ; ou bien, elle marche contre nous. »

10. Jacques Viens, « *La Terre* » de Zola et « *Trente arpents* » de Ringuet, étude comparée, préface de Jean Panneton, Sherbrooke, Editions Cosmos, 1970, 146 p.

clarté, leur simplicité ou leur *transparence* » (p. 95), d'aligner méthodiquement sur deux colonnes les ressemblances et les différences de Zola à Ringuet pour les rendre évidentes et significatives ? « Ni épouse, ni enfants, ni personne, rien d'humain : la terre », écrit Zola. *Trente arpents* va presque jusque-là, mais son réalisme clinique et documentaire s'éloigne de la théorie et de la pratique du « roman expérimental ». « Contrairement à Zola, Ringuet doit peu à son imagination » (p. 94). C'est plutôt son œuvre que celle de Zola qui est cette « maison de verre laissant voir les idées de l'intérieur » préconisée par le chef de l'école naturaliste.

Il manque au sobre et solide ouvrage de Jacques Viens des conclusions qui soient autre chose que de brefs et statiques résumés. On peut s'étonner aussi de ne pas voir figurer dans la bibliographie, à côté des études historiques et critiques, quelques ouvrages généraux sur l'imaginaire : Sartre par exemple, ou *la Poétique de l'espace* et les deux *Terre* de Bachelard. D'autant plus que l'auteur s'aventure, insuffisamment armé, à traiter du chaud et du froid, de l'humide et du visqueux, de l'arbre, etc. Le dernier chapitre, « L'architecture de l'œuvre », est le plus décevant : cette radiographie mécanique de la chronologie interne, de la composition et de l'intrigue des deux romans laisse échapper le plus vivant, le style, le texte.

On ne voit guère pourquoi Fides fait paraître en même temps deux petits *Ringuet* qui se recoupent et se répètent sur tant de points. Simple et franc, le « dossier <sup>11</sup> » réunit une commode anthologie critique sur Ringuet romancier, conteur, historien, humoriste, confidentiel. Jean Panneton <sup>12</sup> fait aussi une sorte de collage — de photos, de souvenirs, de lettres officielles, d'inédits —, ajoutant seulement aux précédents un Ringuet poète, homme de théâtre, ambassadeur (trois

11. Jean-Noël Samson, *Philippe Panneton*, Montréal, Fides, « Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française », 6, 1970, 50 p.

12. Jean Panneton, *Ringuet*, Montréal, Fides, « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 8, 1970, 190 p.



pages parfaitement insignifiantes sous un titre portugais), mais pas de Philippe Panneton médecin, fût-ce pour expliquer cette déclaration de 1939 : « Pour moi, je suis médecin avant que d'être littérateur ou quoi que ce soit d'autre chose. Je m'intéresse à la littérature comme je pratiquerais un sport. » On le croirait volontiers s'il n'y avait *Trente arpents* et *L'Héritage*.

L'« Introduction à l'œuvre de Ringuet », de Jean Panneton, assez mal écrite, souvent naïve (il parle du « milieu urbain » de Louiseville dans *le Poids du jour*), est intéressante, comme le « dossier », par les (trop brefs) aperçus que l'auteur donne des 2 390 pages du *Journal* inédit de Ringuet — à ne pas confondre avec les *Confidences* radiophoniques de l'« humaniste souriant » — et des 90 pages dactylographiées du *Carnet du cynique*, extraites du *Journal*. Ce *Carnet* fut, vers 1926, après *Littératures... à la manière de...*, « son premier projet de livre important ». Il est d'un moraliste barrésien, égotiste, « réfractaire à tout système », pris d'une « véritable rage d'opposition ». La famille Panneton et Ringuet lui-même semblent épouvantés de cet anachronique « dégoisement d'adolescent ». Mais écrire féroce, ici, dans les années 20, c'était faire preuve d'une courageuse lucidité. Doit-on ranger parmi les « âneries » du *Carnet* de ce « demi-cynique », à côté des couplets misogynes, l'antithomisme, l'antibilinguisme et le séparatisme ? Un sain pessimisme anime des fragments comme celui-ci : « Je suis d'ailleurs de ceux qui croient à la disparition fatale du groupement francophone de la région laurentienne. Une seule chose pourrait nous sauver : la rupture d'une confédération contre nature et la sécession d'avec l'ouest. » Le XVIII<sup>e</sup> siècle français que dit aimer Ringuet sera de plus en plus un écho et un prolongement, style *Mannequin d'osier* ou *Livre de mon ami* : « Anatole France est un grand écrivain et un heureux philosophe. J'ai dormi plus de neuf heures d'un sommeil béat et aujourd'hui le calme est revenu » (cité p. 110). Le médecin est satisfait.

Jean Panneton a raison d'écrire que les pages les plus « osées » des *Demi-civilisés* auraient paru « ano-

dines » à côté du *Carnet du cynique*. Marcel-Aimé Gagnon, pour sa part, après un ou deux *Buies* et un *Olivar Asselin*, consacre à Jean-Charles Harvey, *précurseur de la révolution tranquille*<sup>13</sup> le troisième volet de sa trilogie des « trois plus grands journalistes du Canada français ». (Et ceux du *Devoir* ?) La biographie, la fresque historique, lourde et anecdotique, tombe facilement dans la panégyrique. Harvey — « être supérieur », « Voltaire du Québec » ? — n'a pas proclamé que des « vérités choquantes ». Si l'homme est sympathique, à cause de sa vitalité, de sa témérité, et de l'ostracisme dont il a été victime, il n'a pas ce « génie d'opposition » où Pierre Vadeboncoeur voyait « un des principaux ressorts créateurs de l'esprit humain » (*la Ligne du risque*). Comme Ringuet, Jean-Louis Gagnon et tant d'autres individualistes libéraux, Harvey est un réformiste de plus en plus patient, jusqu'à devenir, avec sa réussite personnelle, un libéral-conservateur tout à fait conformiste. Même sa fameuse conférence sur la peur (1945), qui voit dans l'autorité cléricale « la seule puissance qui, dans cette partie du Canada, fait trembler tout le monde », est curieusement incomplète, myope ou borgne.

« Ainsi te voici donc dans ton pays natal. »  
(alexandrin recueilli chez une sage-femme gaspésienne)

JACQUES FERRON

« Grâce à Jacques Ferron le pays du Québec est désormais une terre aussi fabuleuse que l'Arabie<sup>14</sup>. » Grâce à Jean Marcel, l'œuvre de Ferron est l'Arabie de notre littérature, aussi fabuleuse que « la forêt de

13. Marcel-Aimé Gagnon, *Jean-Charles Harvey, précurseur de la révolution tranquille*, Montréal, Beauchemin, « Pensée actuelle », 1970, 378 p. Selon Guy Robert (*Aspects de la littérature québécoise*, Montréal, Beauchemin, 1970, 191 p.), qui lui consacre un chapitre aussi long mais beaucoup moins bon que ceux qu'il réserve à Nelligan, Saint-Denys Garneau et Grandbois, Harvey serait le précurseur à la fois de Borduas et — sans doute à cause de sa « rhétorique collégiale assez rudimentaire » — du Frère Untel (« notre Bernanos, notre Bloy »!).

14. Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Editions du Jour, « Littérature du jour », 1970, 221 p., p. 13.

Brocéliande ou les prisons de Bagdad ». L'auteur des *Contes du pays incertain* et des *Contes anglais et autres* est le Dante de notre purgatoire, le Cervantes de nos Don Quichotte, le Wagner d'un crépuscule des dieux dans notre ciel. Lui qui, « entre deux nuits », écrit pour se « remettre à jour » et nous mettre au jour, Ferron est la Schéhérazade de nos mille et une nuits. Désireux, comme le Calife, d'en connaître la fin et le sens, le Québec sera peut-être amené, de conte en conte, à se donner naissance, c'est-à-dire à « métamorphoser le réel en un réel plus vrai encore » (p. 183). Car « la distorsion imposée au réel par l'art finit par contraindre la réalité à ressembler à l'imaginaire » (p. 196), et les actions du jour aux rêves de la nuit.

Quel est l'imaginaire de Ferron? C'est une forme et un style, un langage plutôt qu'une thématique. « La thématique relève d'une mécanisation stérile de la pensée ; seule la stylistique tient de l'organique, donc du vivant [...] Et la grande mythologie que nous propose l'œuvre de Ferron vit beaucoup moins dans les figurations que dans le vocabulaire même, dans la syntaxe et dans la rhétorique », écrit Marcel (p. 206), forçant un peu l'opposition. Ce qui ne l'empêche pas, heureusement, d'accorder leur importance à des thèmes comme le moi et la mort, le masque et la conscience ; de parler des « proportions incommensurables » de l'objet (« confidence matérialisée ») qui correspond à chaque œuvre de Ferron : pot de confitures, statue, tournesols, cercueil, charrette, etc., et de situer le très beau personnage de Barbara — mer, torrent, nautonnière de la nuit... — « au carrefour des grands thèmes de l'univers ferronien » (p. 190). De la morphologie grammaticale à la morphologie thématique, les ponts sont nombreux et audacieux : « *La Nuit* est la légende d'un JE, *Papa Boss* l'eschatologie du VOUS, *la Charrette* le passage infernal du JE de la vie au IL de la mort, et *le Ciel de Québec* la céleste rédemption d'un IL qui se personnalise et devient JE » (p. 140) ; *la Charrette* est « un grand conte de la mort conçue comme passage grammatical de l'être au non-être » (p. 152).

Quant aux procédés de végétalisation et d'animalisation, il serait spécieux, selon Marcel, d'en tenter une interprétation, le conte étant un genre trop alerte, trop bref pour permettre au symbole de se former et de se transformer. C'est peut-être vrai du *Perroquet*, de l'*Otarie* ou du poisson rouge de la *Sortie*, comparaisons plutôt que métaphores, mais non des pièces et des récits plus élaborés de Ferron, où, des fleurs, de l'incendie et des hommes-totems des *Grands Soleils* au coq (œuf — œil — soleil — ange) et au serpent (chute et immortalité) de *Papa Boss*<sup>15</sup>, en passant par l'*Archange du faubourg*, ni ange ni bête, et le *Cheval de Don Juan*, les réseaux sont assez riches et assez complexes pour ouvrir le sens au lieu de le réduire et de l'enfermer dans un code. Le conte de Ferron est une plante qui pousse, prolifère et se reproduit ; un animal qui souffle et change de peau. Jean Marcel parle lui-même de « cellule vivante », de « prélèvements », de « transfusions ». « Par le merveilleux, le conte engendre le conte et le relance [...] Le décor du *Déluge* est repris dans plusieurs autres contes. Celui du *Pont* donne la *Charrette* qui prolonge aussi l'atmosphère de la *Nuit* » (p. 88).

« Je suis le dernier d'une tradition orale et le premier de la transposition écrite », déclarait Ferron en 1967. L'usage de la parataxe, procédé populaire, archaïque, épique, et de l'ellipse, figure classique, aristocratique, manifeste cette double appartenance du conteur. « Par le rituel d'entrée, par la liberté inventive de la forme, par la présence dans le conte même des conteurs-vagabonds d'un temps qui n'est plus », Ferron, comme Thériault ou Carrier, est à la fois l'héritier et l'exécuteur testamentaire du conte folklorique franco-canadien, « dont il imite les prodigieux pouvoirs d'affabulation ». Par son style, sa rhétorique, sa préciosité (il a pratiqué le *Cimetière marin* et Giraudoux), Ferron « reprend l'écriture là où nous l'avions laissée au moment de la conquête de 1760 et referme la

15. Cf. Daniel Déry, « Le bestiaire dans *Papa Boss* », *l'Action nationale*, vol. 59, n° 10, juin 1970, p. 998-1006.

blessure d'une histoire qui n'a pas été achevée faute d'avoir jamais commencé » (p. 103). Écriture certaine d'un pays incertain, le « grand livre » ferronien, dont chaque œuvre constitue un chapitre, est un « surlendemain de fête », et une veille, une vigie, une veillée. Entre « il était une fois » et « il sera une fois », Ferron donne à la « prouesse narrante » son espace, son actualité et son éthique.

Le grand psaume de *la Nuit*, l'apocalypse de *Papa Boss*, la fantastique *Charrette* des morts (voir Chrétien de Troyes et Selma Lagerlöf), le cérémonial des *Grands Soleils*, tous les romans, les pièces, les histoires ou *Historiettes* de Ferron relèvent de l'esthétique du conte. Ferron est révolutionnaire dans son esthétique même, par la distance qu'il met entre le *visible*, « ce côté réactionnaire du réel », et le *réel possible*, ou, si l'on veut, et comme le lui fait dire Marcel, entre le masque et le visage, ce « visage du conteur qui, dans l'ombre, met un regard dans les trous du masque et surveille l'évolution du récit pour que passe et soit juste le difficile dessein de celui-ci, qui est de tromper mais de ne pas mentir » (p. 23-24). Tromper *afin* de ne pas mentir. Agent double ou triple, unique et multiple, le conteur n'abuse pas des naïfs, il ne trahit que les traîtres.

Essayiste passionné et brillant, Jean Marcel est souvent plus et parfois moins qu'un critique. *Jacques Ferron malgré lui* est un beau titre, qui aurait sonné mieux encore sans le prénom. Mais les titres des chapitres — le principal, « L'art du conte », couvre plus de la moitié du volume — sont ou plats ou trop recherchés. Le premier, « Il est midi, docteur Ferron », interview dirigée et commentée, nous fait malheureusement passer de Sganarelle à Schweitzer, ou de Molière à Cesbron, c'est-à-dire de la littérature au journalisme polémique et édifiant.

Jean Marcel ne sait pas toujours où et quand aller trop loin. Il force son talent dans des traits faciles : « Comment peut-on être perçant ? » ou « Amérique insolide ! » ; dans des paradoxes : « L'incommu-

nicabilité n'est pas un problème de métaphysique, c'est un problème de grammaire » (p. 73) ; dans le sort qu'il fait à un « banal petit verbe *est*, répété trois fois » (p. 71), alors qu'il néglige ses prédicats, etc. Moins racé que le médiéviste, le collaborateur de *l'Action nationale* donne en passant des coups de patte à Marx, Freud et Sartre, qu'il appelle ironiquement « Monsieur » ; aux U. S. A. (« pays insignifiant ») et aux tenants du *joual*, au « vous » de *la Modification*, etc. C'est à la fois bien lourd et bien léger. Les moulins à vent de prédilection de ce Don Quichotte occasionnel sont cependant les critiques québécois en général : des professeurs qui ne donnent pas de cours, et des étudiants qui ne font pas de thèse, paraît-il, sur Ferron (mais Jean Marcel ne cite nulle part les deux bons articles de Michelle Lavoie), jusqu'au participant du Congrès des écrivains à Sainte-Adèle, qui « ne sait ni ce qu'est la beauté ni ce qu'est le fascisme » (p. 109), et à qui Jean Marcel, non moins « sûr de lui-même », donne une double correction. Ces petits côtés agaçants ou amusants sont l'envers d'une belle étoffe, le supplément à payer pour une œuvre fortement dessinée et engagée. Si Ferron est « un critique dissimulé par un créateur », Marcel, lui, est un créateur dévoilé par le critique.

D'autres études ont récemment paru sur Ferron. André Vanasse <sup>16</sup>, dans un article trop rapide, se trouve à compléter l'ouvrage de Marcel par un aperçu du théâtre de Ferron, particulièrement celui, très peu connu, du « cycle de l'amour ». Vanasse commence, assez artificiellement, par renvoyer dos à dos deux catégories de lecteurs partiels et partiiaux : le groupe de *Parti pris*, pour qui Ferron serait « d'abord et avant tout le fondateur du parti Rhinocéros », et les univer-

16. André Vanasse, « Le théâtre de Jacques Ferron : à la recherche d'une identité », *Livres et auteurs québécois 1969*, p. 219-230. D'autres études, d'intérêt divers, sur Claire Martin, Jean-Guy Pilon, *Rue Deschambault* et *Menaud*. Cette « revue critique de l'année littéraire », malgré le changement du titre et du sous-titre, et une mise en pages plus soignée, demeure un « panorama » trop large, encombré et morcelé, mais difficilement remplaçable.

sitaires, qui, rejetant toute préoccupation politique, s'intéresseraient surtout à « la pureté de sa langue ».

Le théâtre de Ferron, qui par-delà ses modèles classiques et néo-classiques rejoint la *commedia dell'arte*, souligne entre le serviteur et le maître une « différence des classes » qui peut devenir une complicité (Elizabeth et Chénier) ou une lutte. Mais le drame essentiel se joue entre différents visages du même homme. L'esthétique baroque du *Licou* par exemple est aussi une thématique et une philosophie, comme celle du *Cheval de Don Juan* : « le reflet changeant masque une eau durable ». Ce problème d'identité, ce dualisme de la conscience et de son objet, de l'être et du paraître, sera incarné de façon on ne peut plus explicite dans le moine-chevalier et dans la pucelle et l'amazone de *l'Ogre*, du *Dodu* et de *Tante Élise*. André Vanasse conclut sévèrement, d'une brève analyse des *Grands Soleils* et de la *Tête du roi*, que Ferron est « incapable de traiter théâtralement un sujet politique <sup>17</sup> ».

Jacques de Roussan vient de publier de son côté, dans une nouvelle collection dirigée par Guy Robert, un quadruple itinéraire de Jacques Ferron <sup>18</sup>, où l'humain et le politique sont mieux servis que le littéraire et le théâtral. La présentation est agréable, le portrait clair (malgré quelques photos médiocres et superflues), le dossier bibliographique tout à fait au point. Si « le théâtre intime de Jacques Ferron ressemble comme un frère à un spectacle de marionnettes pour grandes personnes » (p. 71), celui qui anime le mécanisme est le Diable d'une Nuit « si grande, si haute, si peu réelle » (*la Charrette*) que sa transparence même est ténébreuse, moins éclairée qu'éclairante.

17. Pour une opinion contraire, ou qui se veut plus nuancée, je me permets de renvoyer au chapitre consacré à Ferron dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *le Théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, H. M. H., 1970, 254 p.

18. Jacques de Roussan, *Jacques Ferron. Quatre itinéraires*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, « Studio », 1971, 96 p.

« Il y a de la pureté, une pureté presque tragique, chez l'être humain qui ne connaît pas les mots suffisants pour se défendre ni se battre et qui s'avoue vaincu devant les puissances obscures... »

MARCEL DUBÉ

Maximilien Laroche<sup>19</sup> commence par situer historiquement Dubé : après la crise (qui n'est pas seulement économique), après la guerre et la conscription, au moment où grandit à Montréal une seconde génération de citoyens dont le théâtre sera, avec le sport, une des évasions<sup>20</sup>. Si pour les personnages de Gélinas, « qui se placent d'un point de vue d'avant la crise », « et qui jugent les choses de l'œil de celui qui a survécu, en considérant que c'est déjà beaucoup, la vision du monde est différente » (p. 31), d'un réalisme optimiste malgré les accidents de parcours, celle de Dubé est romantique, idéaliste, désespérée, presque tragique.

De façon plus immédiate, Gabrielle Roy et Lemerle, la radio, le collège Sainte-Marie et les versions de Sophocle, le Gesù, Anouilh et *Tit-Coq* préparent l'avènement du dramaturge des laissés-pour-compte d'une société industrielle qui n'en est pas une. Maximilien Laroche affaiblit considérablement sa thèse (« Une œuvre, miroir d'une génération ») en affirmant, non sans complaisance, que Dubé aurait pu atteindre « plus qu'une honnête célébrité » comme poète (preuve : quelques petits prix), comme romancier (preuve : le succès de ses feuilletons télévisés) et comme essayiste. Mais il est juste de retenir le reporter et le sportif. Le théâtre de Dubé est tiraillé par ces deux pôles : l'œil et le corps, l'enregistrement et le mouvement, le constat (d'impuissance) et la lutte. Il est partagé entre la fatalité et la liberté, l'interprétation (ou l'arbitrage) et l'engagement ; entre la glace-miroir et la glace-arène-patinoire. Le théâtre de Dubé sera par excellence un théâtre télévisuel, un sport-spectacle, très représentatif des années 1950-1965.

19. Maximilien Laroche, *Marcel Dubé*, Montréal, Fides, « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1970, 192 p.

20. « Le théâtre est un genre citoyen. C'est un art de foule, de masses urbaines, de rassemblements collectifs à dates fixes et en des endroits appropriés » (p. 17).



Le cycle populaire et le cycle bourgeois ne recouvrent pas exactement le cycle « jeunes » et le cycle « adultes ». Précisément dans ce décalage se situe l'hésitation, le tremblement du théâtre de Dubé. Ce ne sont pas les jeunes gens de *Zone*, de *Chambres à louer*, du *Barrage*, etc., qui deviendront les hommes d'affaires quadragénaires de *Bilan*, les *Beaux Dimanches*, etc. « De la psychologie, il nous fait remonter au social pour finalement aboutir au politique. Ou vice versa » (p. 30). C'est le plus souvent *vice versa*. Et les deux démarches se contredisent, se répètent à l'envers, s'annulent. Sous prétexte de classicisme et de profondeur, les pièces de Dubé seront de plus en plus statiques, intimistes, narcissiques, salonnardes. En passant de la tragédie au drame, de la conscience critique à la conscience malheureuse, Dubé a en effet « modifié le sens même de son œuvre » (p. 40).

Ce n'est ni à cause de la « révolution tranquille » des nouveaux clercs, ni à cause du « français international » qu'on parlerait à Ville Mont-Royal, ou de l'expérience d'un nouveau milieu qu'aurait pu faire Dubé en épousant la fille d'un juge et en habitant rue McGregor, que ses protagonistes et le cadre de ses pièces changent dans les années 60. Peut-être cependant parce que la bourgeoisie est, « en ce pays, la seule classe dont le sort ait cessé d'être tragique » (p. 47), s'il l'a jamais été, et que Dubé redoute, en même temps qu'il le souhaite, d'écrire la tragédie québécoise. Or, le *retour du tragique* s'opère, ici comme ailleurs, d'une façon inattendue, du côté des *Belles-sœurs*, de la farce, de la parodie, du monologue ou du cirque. « Seules leurs tragédies, quand ils en ont écrit, sont populaires », écrit Laroche de nos dramaturges (p. 47)<sup>21</sup>. Il faudrait

21. Jean-Marie Domenach parle de « la réalité insinuante et banalisante du tragique de masse », des creux, des absences, des non-valeurs, des non-sens de l'« anti (ou *anté*)-tragédie contemporaine ». Jean Barbeau le rejoint et l'adapte : « On dirait que quand t'essayes d'être tragique, tu deviens finalement comique. Comme par une espèce de pudeur. Ici, au Québec, on essaye inévitablement de prendre nos distances en face de nos sentiments tragiques. Nous n'avons pas de tragique pur. *J'ai l'impression que toutes les grandes tragédies québécoises vont être*

plutôt dire : seules les pièces populaires, dans leur décomposition, leur dérision, la liberté de leur jeu, sont tragiques.

Dubé commet une erreur analogue à celle de Gratien Gélinas dans *Hier, les enfants dansaient* : il voudrait nous passionner, mais réussit tout au plus à nous intéresser aux contradictions et à l'impasse de nos parvenus, à leur insignifiance, à leur inexistence. Maximilien Laroche suppose qu'« une fois surmontées leurs difficultés intérieures, les gagne-petit pourront organiser efficacement la lutte contre leur adversaire » (p. 47). Et si c'était l'inverse ? puisque « les fils veulent se substituer au père mais non point changer l'ordre des choses établi par le père » (p. 80). Dubé ramène de plus en plus les conditions objectives de la lutte pour la survie à des « handicaps » sociaux et économiques (enfance pauvre, manque de formation...), puis à des tares et à des traumatismes personnels. L'équilibre, ou l'ambiguïté, était encore maintenu dans *Un simple soldat*, « fresque qui par le biais d'un destin individuel évoque une aventure collective » (p. 39)<sup>22</sup>, mais *la Faim des autres* par exemple est « la description d'une grève qui sert surtout de cadre à l'affrontement d'un ouvrier, Léopold, avec sa femme » (p. 47). *Un matin comme les autres* ou *Pauvre amour* ne sont plus des « fresques », et l'aventure canadienne-française s'y trouve réduite à la lâcheté et au luxe de quelques parasites qui voyagent autour du globe ou autour de leur chambre. Ces miniatures dorées ont quelque chose de fragile et d'émouvant ; échos de Nelligan et de Saint-Denys Garneau, elles sont plus proches du journal intime et d'une certaine poésie lyrique que du théâtre. Les conflits (il vaudrait mieux dire : les parallèles) sont intérieurs, psycho-métaphysiques.

*drôles*. C'est peut-être aussi un signe d'espérance [...] Et nous pouvons rire, dans nos tragédies, comme si notre plus grand malheur était arrivé en 1763 et que plus rien de pire ne peut maintenant arriver » (*le Chemin de Lacroix*, suivi de *Goglu*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1971, p. 6).

22. Sur le rôle du père, qui représente la collectivité, cf. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *le Théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, p. 92-98, 104-105.

La glace n'est plus celle du jeu d'équipe où, dans l'alternance des défaites et des victoires, on se heurte aux autres et on évolue, elle est celle devant laquelle on s'arrête et on se mire, on s'interroge et on se détruit. Faut-il briser la glace, ouvrir la fenêtre et la porte ? Victor et les autres nés-vaincus descendent au sous-sol comme en eux-mêmes, vont au bar comme au confessionnal, et se noient dans leurs propres brumes.

Comment croire que sont insolubles, c'est-à-dire tragiques, les problèmes que pose à la carrière de nos entrepreneurs-politiciens la présence d'une femme dégoûtée et de fils qui sont des frères ennemis ? Le personnage le plus vivant, et le seul inquiétant, est celui de la jeune fille, avatar de toutes les Antigones, qui interroge et demande des comptes non seulement à son père, mais à la société et à la vie. Qu'elle s'appelle Ciboulette, Florence, Dominique ou Geneviève, cette jeune fille est le personnage clé<sup>23</sup> de l'univers de Dubé, son rêve, son remords, sa déchirure. Elle seule est à la fois amoureuse et lucide, assez forte pour exaspérer les conflits et les vivre jusqu'à la mort. Le dramaturge en est peut-être trop conscient, qui donne à l'héroïne d'*Au retour des oies blanches* un rôle à la lettre écrasant. Malgré l'allusion aux Atrides, malgré — ou à cause de — tant d'aveux arrachés, tant de cas cliniques, tant de jugements impitoyables, tant d'accidents, de vices, de malheurs, la tragédie n'a pas lieu, ni même le drame, mais seulement des drames, ou un mélodrame académique.

Les avortements de tous ordres qui se succèdent après *Bilan* sont-ils bien « voulus et exécutés librement » ? Progrès de la responsabilité, de l'espoir ?

23. Elle est même à la limite tous les personnages : le vrai fils, la vraie femme, la nouvelle mère et le nouveau père. Victor « a besoin de se faire enfanter par sa fille », dit Gérard Godin, cité par Edwin C. Hamblet (*Marcel Dubé and French-Canadian Drama*, New York, Exposition Press, 1970, p. 68). Cet ouvrage, bien inférieur à celui de Laroche, peut être utile aux Américains et aux Canadiens anglais, à titre d'introduction à Dubé mais non « *to contemporary Canada and the theater* ». Même les comparaisons avec O'Neill, Williams, A. Miller, Albee, etc., sont mieux faites par Laroche que par Hamblet.

« Artisans de leurs échecs », les nouveaux personnages de Dubé acquièrent du coup « la possibilité d'édifier leurs victoires », soutient Laroche (p. 41). On ne le voit guère, fût-ce dans la « fin optimiste et non pas heureuse » de *Pauvre amour*, où on peut douter du bonheur de Françoise et de la carrière d'écrivain de Georges. La forme même de cette comédie dramatique (parallèles et mouvement circulaire perpétuel) contredit son message apparent. La révolte se résout en morne résignation, la violence en mélancolie. Le « jeu de la vérité » n'a ici ni gratuité ludique ni force convaincante.

« La poésie est critique, ou elle n'est pas. »

MICHEL VAN SCHENDEL

« Être ou n'être pas québécoise ; là n'est pas la question pour la littérature. »

MARCEL CHOUINARD

La critique de la littérature québécoise, on le voit, continue d'être descriptive, thématique, phénoménologique. Elle découvre ou traduit plus qu'elle ne révèle, n'interprète, n'organise. Elle n'est pas encore « une branche particulière de la littérature, qui a la littérature pour sujet » (Doubrovsky), mais un type de connaissance, de lecture, qui a quelques auteurs, quelques œuvres pour objets. « L'interprétation audacieuse fait souvent défaut », note Antoine Naaman <sup>24</sup> à propos des thèses universitaires. Cette situation ne se corrigera qu'avec l'audace de la littérature elle-même. Déjà Ferron, Aquin, Ducharme... ont provoqué des lectures et des écritures (c'est-à-dire des critiques) inhabituelles, sinon révolutionnaires.

Lorsque les écrivains témoignent de leurs intentions, ou *sur* leurs œuvres, ils ne sont pas plus heureux que la moyenne des critiques. L'autodéfense de Claude

24. *Guide bibliographique des thèses littéraires canadiennes de 1921-1969*, préface de Jean Houpert, Sherbrooke, Editions Cosmos, 1971, 338 p. Répertoire systématique, index (une rubrique aussi générale qu'« études » est inutile), tableaux et documents divers.

Jasmin<sup>25</sup> est une polémique inutile bâclée à coups d'extraits de presse ; *Rimbaud, mon beau salaud* était beaucoup plus vif (« un long couteau », dit Michel Beaulieu). Les fonds de tiroir de *Point de fuite*<sup>26</sup>, disparates, fournissent quelques renseignements. Aquin est plus Aquin dans ses « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce », une des bonnes études du nouveau cahier des « Recherches en symbolique<sup>27</sup> ».

Consacré à la critique littéraire — sous forme de pratiques diverses et non de théorie — ce cahier appelle *symbole*, en somme, la « structure de signification » de l'œuvre (p. 20) ou, comme dit Barthes, « la pluralité même des sens ». Ainsi Pierre Pagé dégage nettement la double fonction, ethnographique (l'œuvre s'adresse d'abord à un public étranger) et proprement littéraire de *Maria Chapdelaine*, d'où la situation inconfortable du lecteur québécois : « On parle de lui, mais pas à lui ». Il souligne le caractère hétérogène et exorbitant de l'épisode des *voix* par rapport à la psychologie de l'héroïne, à l'intrigue et au ton du roman. Ces « voix de Maria » sont la voix d'un « narrateur qui, redevenu ethnographe, oublie de faire parler son personnage et vient, sous un travesti, s'adresser avec emphase à ses lecteurs pour leur dire : *Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir* » (p. 164).

*Socialisme québécois*<sup>28</sup> a fait paraître, à la suite des spectacles-manifestations de la Nuit de la Poésie et de Poèmes et chansons de la résistance, un « dossier » où Michel van Schendel et quelques collaborateurs s'élèvent contre un nationalisme vague, diffus (« pays », « québécutude... ») et une magie néo-religieuse (« zen incompris », drogue, spontanéisme, slogans...) ; contre

25. JASMIN NIWSVr [sic], Montréal, Claude Langevin éditeur, 1970, 139 p.

26. Hubert Aquin, *Point de fuite*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1971, 161 p.

27. *L'Œuvre littéraire et ses significations*, sous la direction de Renée Legris et Pierre Pagé, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1970, 223 p.

28. N° 20, avril-mai-juin 1970 : « Mystique littéraire et poésie nationaliste : dossier » (p. 56-77).

une poésie incantatoire et une « mystique essentialiste qui attribue aux mots les qualités de la chose et les pouvoirs de l'acte » (p. 69). Après avoir donné les raisons d'une abstention (« une fumée », « une seule cendre, résidu de tous les mots entendus, qui les mêlera tous, qui les réduira tous », p. 57), on passe aux conditions d'existence d'une poésie critique, produit et travail, qui fonctionne à deux niveaux. Enfin, une « Autopsie de la *droite littéraire* » (est-elle morte ?) démasque le conflit politique sous les conflits apparents (administratifs, etc.) de nos institutions littéraires. Veut-on ici remplacer un monolithisme par un autre ? Il ne semble pas, malgré quelques traits polémiques, puisqu'on demande seulement d'avoir le choix entre une science de la littérature, interdisciplinaire (sémio-logie, sémiotique, étude des « systèmes signifiants à travers lesquels s'articulent tous les discours »), et la critique littéraire traditionnelle, « esthétisante », plus autonome.

On retrouve les noms de Chouinard, Saint-Pierre, Rompré, avec quelques autres, dans le numéro spécial de *Liberté* qu'ils ont « fabriqué » de bout en bout : « Écriture et littérature <sup>29</sup> ». Les titres sont significatifs. Après la section spéciale « Jeune littérature, jeune révolution », préparée en 1963 par quelques-uns de ceux qui allaient fonder *Parti pris*, et qui présentait surtout des textes de création, des poèmes, voici, en 1970, d'autres jeunes, tous étudiants à l'Université du Québec à Montréal, qui présentent exclusivement des textes critiques, pour la plupart théoriques (sauf deux études sur Butor et sur Ducharme). Chamberland et Major sont-ils remplacés ? Non, pas plus qu'un professeur, fût-il nouveau, ne remplace un écrivain.

Parce qu'ils sont abstraits, on a trouvé secs, académiques et prétentieux ces travaux. Si peu neufs soient-ils pour qui a lu Barthes, Genette, Ricardou, *Tel quel* et quelques linguistes structuralistes, ils sont en tout cas honnêtes, intelligents, et plus nuancés qu'il

29. Vol. 12, n° 1, janvier-février 1970. *La littérature* n'est rien d'autre que « la teneur en littérature d'un texte » (p. 7).

n'y paraît d'abord (par exemple au sujet de la méthode éclectique de Jean-Pierre Richard). L'une des visées primordiales de la publication est de « mettre à jour la vacuité théorique de la critique traditionnelle », qui est un fait. Mais justement, la critique littéraire n'est pas une science, elle est, on le dira plus loin, une « lecture prolongée par l'écriture » (p. 36), une « anamorphose », le dégagement et la transformation cohérente d'un sens. L'utopique science de la littérature, qui vise tous les sens de l'œuvre, est une sorte de critique des critiques ; elle les dépasse mais ne les remplace pas.

Que la littérature soit « le lieu d'une perpétuelle interrogation sur sa propre existence » (p. 11) et sur sa propre aventure, qui le contesterait ? Mais, en s'interrogeant elle-même, n'est-ce pas aussi le Québec que notre littérature interroge : son espace, sa langue, sa liberté ? Le « spectacle de signes » qu'offrent nos véritables écrivains n'est certes pas un langage transparent, un véhicule de leçons et d'idéologies ; il est lui-même un signe, le message d'une forme, puisque nous savons, avec Wittgenstein (cité p. 66), que les limites du langage d'un homme « signifient » les limites de son propre monde.

LAURENT MAILHOT